

продукты, что обуславливается легкостью нахождения общего языка между деятелями хореографии, живущими на других материках, принадлежащими к иным культурным традициям. Интернет способствует «децентрализации» хореографии, дает повод более не считать «законодателем мод» и творцом вкусов небольшую группу балетмейстеров, живущих в отдельно взятой стране отдельного континента, как было, скажем, еще в первой половине XX века, а позволяет говорить о появлении понятий типа «глобальная архитектура нового кино» – ситуации, когда состояние какого-либо вида искусства (в нашем случае хореографического) отслеживается критиками и публикой посредством внимательного наблюдения за мастерами, живущими в разных уголках Земли, постоянно перемещающимися по миру и обладающими главным, с точки зрения «мультикультуры», свойством – способностью обновлять, творить, весь интонационный словарь эпохи, создавать произведения, адекватные по степени своей выразительности самой жизни.

А. Бергсон, А. Творческая эволюция. Материя и память / А. Бергсон. – Минск : Харвест, 1999. – 1408 с.

ПРОБЛЕМЫ И ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА FIN DE SIECLE (КОНЦА ВЕКА)

Коновальчик И. В.

*магистр искусствоведения, старший преподаватель кафедры хореографии
УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств»
(Республика Беларусь, г. Минск)*

В мировой практике существует специальное определение: искусство fin de siècle (конца века), которое означает переходный этап, время кризиса старых форм и формирование чего-то нового. Отечественное хореографическое искусство не стало исключением в происходящих процессах, и автор статьи коснется некоторых проблем развития современного хореографического искусства в переходный период.

Вызовы цивилизации меняют сознание человека. Смена сознания, в свою очередь, порождает иной взгляд на тело танцовщика, через пластику и движения которого есть возможность осознать изменения, происходящие в мире. Новый подход к телу транслирует и новую информацию о том, как тело может существовать в современном мире. В этой связи сегодня достаточно актуально звучат слова композитора, педагога и теоретика свободного танца Франсуа Дельсарта утверждавшего, что искусство есть нахождение знака, соответствующего сущности.

Человек, в его взаимосвязях с действительностью всегда был главным объектом изображения в сценической хореографии. На протяжении многих веков хореографическое искусство развивалась, стремясь воплотить образ

идеального героя, создать эталон прекрасного человека, и наибольший успех в воплощении данной идеи выпал на долю классического танца, хотя эта тенденция очевидна во всех направлениях танцевального искусства.

Положительный герой, близкий к совершенству, персонифицируется в образы, соответствующие идеалом времени и становиться центром балетных спектаклей и танцевальных произведений: в балетах эпохи Классицизма герои и боги были наделены качествами, олицетворяющими лучшие черты человека; эпоха Просвещения воспела на сценических подмостках простых людей, не уступающих аристократии в благородстве, уме и нравственности; русская императорская сцена подарила миру галерею галантных и изящных принцев и принцесс, которые «во всем блеске академического танца явились основной моделью для создания положительного героя в советской хореографии» [3, с. 214]. Жизнерадостные, оптимистичные, красиво сложенные юноши и девушки стали «парадным портретом», явившим собой идеал нового социалистического общества (достаточно проанализировать репертуар профессиональных и самодеятельных хореографических коллективов БССР).

После демонтажа социалистической модели общества и утраты ориентира на «коммунистический идеал», произошла перегруппировка ценностных приоритетов в обществе, которая повлекла за собой поиск иных форм и направлений в хореографическом искусстве. Если до этого при создании хореографических текстов преобладали процессы, указывающие на гармонию бытия, то теперь представление о мире как о целом было разрушено. «В хореографическое искусство пришло время «безбожия». Оно выразилось в отрицании классического танца, все сосредоточилось на сфере внутрличностных переживаний и жизненных реалий» [2, с. 143].

Отечественные хореографы обратились к иным темам, в частности к поискам общечеловеческих проблем, ведущимся во всем мире. В решении этой проблемы огромную роль сыграло рождение Международного фестиваля современной хореографии (IFMC) в Витебске (1986), который на протяжении двух десятков лет прошел путь от фестиваля – смотра полупрофессионального «брейк-данса» до законодателя мод современных направлений хореографии на постсоветском пространстве. На фестивальной площадке обнажались новые веяния в искусстве танца, с каждым годом набиравшие силу, и уже сегодня можно очертить некоторые из них.

1. Возродился интерес к таким непопулярным в советском хореографическом искусстве «общемировым» вопросам, как трагизм жизни, одиночество, разлад человека самим с собой. В этой связи значительно расширяется круг тем, доступных отечественным хореографам: тяжелая судьба, жизнь без любви, тоска, одиночество, агрессивность, неудовлетворенность.

2. Меняется и сама интерпретация человека. В отличие от прошлых лет различные философские и эстетические направления, идейно подпитывающие хореографию, неожиданно обнажили и выпятили в нем эгоцентризм, агрессивность, сексуальность, индивидуализм и прочие грехи. Кроме того мир, в котором жил человек, окрасился в темные тона и наполнился отчаянием, злом

и одиночеством. Многоликость, многообразие, неоднозначность – вот ключевые слова для характеристики человека в эпоху постмодернизма.

3. Начался процесс создания нового хореографического языка и творческое взаимодействие с уже сложившимися танцевальными техниками. В соответствии с новой трактовкой героя в пластике стали вырабатываться системы выразительных средств, способные отразить происходящие явления. «Не парящие над землей в высоких прыжках, не гордо выпрямленные, как в академическом танце, а ползающие, сгорбленные, мучающиеся и корчащиеся люди» заполнили сцену [3, с. 219]. В хореографических произведениях появляются жесткие, антиромантические отношения между мужчиной и женщиной (достаточно вспомнить хореографические миниатюры в стиле балета «Тодес» Аллы Духовой, заполонившие сценические подмостки), происходит пределенное «заземление» человека в танце.

4. Одной из закономерностей художественного развития искусства танца переходного этапа становится усложнение структуры произведения, наращивание в нем культурно-стилистических слоев; образуется «своеобразный пластический конгломерат стилей» [3, с. 47] и постепенно вырисовываются черты, ранее не свойственные хореографии – дискретность, многолинейность, полипластика и эклектичность.

5. Танец, в привычном понимании, теряет классическую определенность контура, обретает новую эстетику, все более вторгаясь в область философии, что не могло не отразиться на пластическом мышлении.

Повсеместно бытует мнение, что современный танец (contemporary dance) переходного периода концептуален, иносказателен, ассоциативен и адресован умному зрителю; что он, по своей сути, противостоит массовой поп-культуре, которая достаточно насытила народ ширпотребом от искусства; что классический и народно-сценический танцы в полной мере не в состоянии транслировать новую информацию в силу устаревших средств выразительности.

Неоспорим тот факт, что социальный запрос на что-то появляется вследствие социальной потребности, и интерес общества к современной хореографии может носить не только локальный характер (для узкого круга лиц), если будет развиваться взаимосвязь: творческий результат – зритель. Безусловно, так же, что современный танец несет в себе новую своеобразную выразительную пластику, имеющую в своей основе импровизационное начало, и может быть очень интересным.

Но уже сегодня наблюдается ряд противоречий и недостатков, сопровождающих развитие хореографического искусства *fin de siècle*, над которыми необходимо задуматься.

Главной проблемой при создании произведений этого жанра видится увлечение движением ради движения. Импровизационность и свобода лексики позволяет сегодня современному танцу говорить ни о чем, чем с большим энтузиазмом и размахом пользуются хореографы, работающие в современных направлениях хореографического искусства.

Довольно часто излишний и просто надуманный концептуализм оставляет зрителя в недоумении от увиденного. Конечно, современная хореография базируется на некоей недосказанности, дающей зрителю возможность самому домыслить представленное, и сделать свои выводы, но у зрителя существует потребность к телесной осознанности, выраженной художественно и эмпатически воспринятой. Современный танец основывается на глубине личности хореографа постановщика, уровне исполнительского мастерства танцовщиков, воплощающих замысел хореографа и на образованности обеих сторон и если этого нет, то говорить о концептуализме, как о таковом, не приходится.

Возможно это следствие дефицита идей, наблюдающееся в современной хореографии, и от того грани между популизмом и искусством в некоторых хореографических произведениях этого направления достаточно размыты.

Становится так же очевидным, что современной хореографии присуща некая апатичность, растерянность. Естественно, что утрата главенствующих ориентиров перед собой, внешней действительностью и миром рождает растерянную хореографию. Но не затянулись ли временные рамки этой апатичности? Может быть, уже пора отказаться от «публичной лаборатории движений в пользу законченного художественного результата, намеренной концептуальности в пользу ясности и зрелищности танцевальной лексики, от использования исключительно европейских танцевальных техник в пользу авторского подчерка» [1, с. 14]. За четверть века современная хореография прочно заняла свою нишу в искусстве танца Беларуси, и на сегодняшний день в ее арсенале много ярких достижений, а армия поклонников современного танца увеличивается с каждым годом. Подтверждением служит создание в РБ двух профессиональных коллективов современной хореографии: модерн-группы «Тад» (Гродненская областная филармония), театра современной хореографии «D.O.Z.SK.I» (Молодежный театр эстрады г. Минск), который на сегодняшний день претерпевает большие перемены, а так же творчество многочисленных самодеятельных групп и ансамблей.

Каждый вид сценической хореографии учит на тех знаниях, которые были накоплены столетиями, десятилетиями и базировались на определенных идеалах, и несомненно, что смена реальности рождает новые духовные приоритеты, отражающиеся в танцевальном творчестве. Хочется верить, что искусство танца, делая шаг навстречу обыкновенному, земному человеку с его проблемами, радостями и печалью, пытаясь охватить широкий круг тем – от философского осмысления бытия до бессюжетной хореографической зарисовки, создаст новый стиль эпохи, ориентированный на создание нового коммуникативно-художественного языка.

Но уже сегодня необходимо научиться сочетать ответственность за художественное высказывание и внутреннюю свободу мышления – это одна из ключевых проблем в творчестве хореографов, работающих в современных направлениях хореографического искусства.

1. *Васенина, Е.* Вальсирующие к гармонии. Заметки о фестивале современной хореографии в Москве / Е. Васенина // Советский балет. – 2011. – № 4-5. – С. 14.
2. *Лебедева, Г.Д.* Балет : семиотика и архитектуроника / Г.Д. Лебедева. – СПб. : Издательство Лань; Издательство Планета Музыки, 2007. – С. 143.
3. *Чурко, Ю.М.* Линия, уходящая в бесконечность: субъективные заметки о современной хореографии / Ю. М. Чурко. – Минск : Полымя, 1999. – С. 47, 214, 219.

METODYCZNO-PEDAGOGICZNE ASPEKTY PRACY Z BIG-BANDEM (doświadczenie z działalności prób i koncertów Big Band Uniwersytetu A.Mickiewicza w Poznaniu)

Мирек Кордовский

*доктор музыки, преподаватель университета им. Адама Мицкевича в г. Познань
(Польша, г. Познань)*

Big-band jako forma zespołu muzycznego, krótka historia oraz rodzaje używanych instrumentów

Rozpoczynając artykuł zacznę od wyjaśnienia znaczenia słów *big-band*. *Big-band* dosłownie „duży zespół jazzowy” (12-20 osób), podzielonych na 4 sekcje: trąbki, puźony, saksofony i instrumenty rytmiczne (fortepian, kontrabas, gitara i perkusja)⁴². Rodzaj muzyki wykonywany przez taki zespół, to zazwyczaj muzyka jazzowa lub rozrywkowa. Big-band, to typ jazzowego zespołu muzycznego, czyli po prostu jazzowa orkiestra. W połowie lat 20. XX wieku big-band, składające się z 10-25 muzyków zdominowały muzykę popularną. Wykonywały wówczas jazz stosunkowo prosty, z niewielkim udziałem improwizacji. Taneczna forma jazzu charakteryzowała się romantycznymi melodiami, których zespoły ściśle się trzymały, wraz z wokalistą. Pod koniec lat 20. XX w. pojawił się nowy rodzaj big-bandów grających bardziej autentyczny jazz, z udziałem większej przestrzeni na improwizację. Swingowe zespoły były bardzo popularne do początku lat 50. XX wieku. Największa ich popularność przypadła na erę swingu, od wczesnych lat 30. do późnych 40., jednak nie mogła się równać z popularnością zespołów ery przedswingowej. Przez lata big-band, rozwijały się a ich skład ulegał zmianom. Zastosowanie rozszerzonego składu (kilku muzyków w każdej sekcji) wpływało na głośność muzyki granej przez big-band, w często zatłoczonych, gwarnych salach tanecznych. Przeniesienie muzyki na duże sale taneczne i koncertowe wymusiło dodatkowe powiększenie składów do celów wzmocnienia brzmienia, ponieważ systemy nagłośnieniowe stosowano prawie wyłącznie dla solistów lub sekcji rytmicznej (zestawu perkusyjnego). Terminy takie, jak: jazz band, jazz ensemble, stage band, jazz orchestra, socjety band i dance band możemy użyć, aby opisać specyficzny typ big-band. W odróżnieniu od małego combajazzowego (mniejszego zespołu, np. sekcja rytmiczna z trąbką i saksofonem), w którym większość muzyki jest improwizowana (czyli tworzona spontanicznie), muzyka grana

⁴²A. Chodkowski (red.), *Encyklopedia muzyki*. Wydanie 2 poprawione i rozszerzone, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 2006, s. 104.